ثنائية النور والعتمة
فلسفة الحبّ في نماذج من الشعر الحديث

م.د. مولود مرعي الويس
قسم اللغة لعربية
كلية التربية / جامعة تكريت

تاريخ تسليم البحث: ٢٠١٣/٦/١٥ ؛ تاريخ قبول النشر: ٢٠١٣/٩/١٦

ملخص البحث:

توصف ثنائية النور والعتمة في الشعر الحديث بأنها ثنائية تعكس فلسفة الحب بطريقة تضادية، فالنهار الذي ينشر الضوء على الأرض والحياة يتسم بالوضوح والإبانة والظهور، وقد لا يكون محبذاً في فلسفة الحب لأنه يكشف المحبين، والحب ينطوي على معنى السرية والخفاء، والليل على العكس من ذلك يعني العتمة وعدم الوضوح والغموض مما يلاءم مع فلسفة الحب بشكل ما، وترتبط بهذه الثنائية في الشعر الحديث الكثير من الثنائيات الأخرى الموازية لها، وخاصة ثنائية الحضور والغياب التي تحظى بأهمية واسعة في نماذج كثيرة من الشعر الحديث بمختلف تياراته ومدارسه.

The dualism of light and darkness
Love philosophy in some models of modern poetry

Lect. Dr. Moulood m. AL. Waas
Department of Arabic Language
College of Arts / Tikrit University

Abstract:

The dualism of light and darkness in modern poetry describes as a duality reflects the love philosophy in a contrariness way. The day, who distributes the light on the earth and life, characterized clarity, designation and appearance, and it may not be desirable in the philosophy of love because it reveals the lovers. Love by itself involves the meaning of confidential and secret, so the night, on the contrary, means darkness, lack of clarity and ambiguity, which fit with the philosophy of love in some way. There are, in the modern poetry, many other parallel dualities related to this dualism,

especially the dualism of attendance and absence, which has wide importance in various streams and schools of many models of modern poetry.

مدخل:

توصف ثنائية النور والعتمة في الشعر الحديث بأنها ثنائية تعكس فلسفة الحب بطريقة تضادية، فالنهار الذي ينشر الضوء على الأرض والحياة يتسم بالوضوح والإبانة والظهور، وقد لا يكون محبذاً في فلسفة الحب لأنه يكشف المحبين، والحب ينطوي على معنى السرية والخفاء، والليل على العكس من ذلك يعني العتمة وعدم الوضوح والغموض مما يلاءم مع فلسفة الحب بشكل ما، وترتبط بهذه الثنائية في الشعر الحديث الكثير من الثنائيات الأخرى الموازية لها، وخاصة ثنائية الحضور والغياب التي تحظى بأهمية واسعة في نماذج كثيرة من الشعر الحديث بمختلف تياراته ومدارسه.

لذا فإن الشعراء في العصر الحديث يحبذون ربط الحب بالليل ومفرداته من العتمة والغموض والخفاء، ليضيفوا بهجة واستقلالية وتفرد لهذا الحب، وقد أولى الكثير من شعراء العصر الحديث هذه القضية في فلسفة الحب أهمية كبيرة، وانتشرت في أشعارهم على نحو مثير ويحتاج إلى بحث ودراسة وتأمل، وهو ما يكشف أيضا عن طبيعة فلسفة الحب التي تنحو منحى شخصيا لا عاما، فالعاشق لا يحب أن يكون عشقه مفضوحا ومعروفا لكل الناس لأنه قضية شخصية جدا.

ويولي الشاعر الكلمة الشعرية على صعيد البناء الشعري أهمية كبيرة في هذا المضمار إذ ((تحتلّ الكلمة في التصوير الشّعري مكانها الإيحائي ، واستعمالها – أي الصّورة – في الشّعر الحديث من الضرورات الأساسيّة لاكتمال القصيدة، إذ إنّها تعدُّ عنصراً مهمّاً من عناصر التّكوين الشّعري، ومن خلالها سيتمكّن النّص الشّعري من التّمتّع بسمة الأدبيّة والصورة كمصطلح فنّي))(١)، ويتمكن أيضا من التعبير عن طبيعة موضوعه الشعري الخاص بالحب، لأن الموضوع الشعري يجب أن يسخر له أداة فنية تصويرية جيدة لكي يصل إلى القارئ عن طريق التأثير الذي يتركه في نفس القارئ، هذا ((التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التّفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسيّة عن طريق جودة الصوغ والسّبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة))(٢)، لأن الصورة الشعرية الجيدة هي الصورة التي تنهض على الرمزية وعدم المباشرة، وتتلاءم مع الموضوع الشعري الذي هو فلسفة الحب بنفس الطريقة.

أن مستوى التأثير في نفس المتلقي عن طريق جمالية الصورة يعتمد على أن تكون الأفكار والمضامين التي تحملها الصورة الشعرية في القصيدة أفكاراً طريفة ومضامين جديدة غير مألوفة ابتكرها مكن خياله الخاص، أو اكتشفها الشاعر بنفسه من تجربته الخاصة(٣)، وبطريقة لم سبقه أحد فيها على صعيد بناء الصورة وخصوصية تعبيرها وتأثيرها في المتلقي الذي يبحث عن الجدة والحداثة.

الشاعر عطا بزركان وتعدد صور الحبّ:

في قصيدة الشاعر عطا بزركان المعنونة بـــ ((أنت الليل والنهار)) تتضح منذ البداية الشعرية في عتبة العنوان ثنائية النور والعتمة، فالعنوان متكوّن من ثلاثة أقسام، القسم الأول هو ((أنت)) وقد جاءت على شكل منادى، أو مُخاطَب للأنا الشاعرة، والقسم الثاني هو ((الليل)) وقد جاء أشبه بالوصف، والقسم الثالث هو ((والنهار)) حيث واو العطف تعطف النهار على الليل، بمعنى أن العلاقة صميمية بين أقسام العنوان الثلاثة، وقد تكونت القصيدة التي تعمل على ثنائية النور والعتمة لوصف الحبيبة التي يناجيها الشاعر الحبيب من أربعة مقاطع شعرية، تدور أحداثها الشعرية حول الحبيبة ((أنت)) في علاقتها بالليل والنهار وهي تعكس النور والعتمة.

القصيدة هي من نوع القصائد المقطعية التي تعتمد في بنائها على اللوحات الشعرية، بمعنى أن كل مقطع يكون بمثابة لوحة شعرية له استقلاليتها لكنها أيضا ترتبط ببقية اللوحات بأكثر من وشيجة، بحيث تكوّن بمجموعها الكيان العام للقصيدة الذي ينتج فلسفة الحب عند الشاعر من خلال مخاطبة الحبيبة بثنائية النور (النهار) والعتمة (الليل).

هذه اللوحات الشعرية تعتمد في بنائها على الصورة الشعرية التي هي أحد أم عناصر التشكيل الشعري المعروفة، وهذه القصيدة تقوم على الصورة الشعرية في طريقة تعبيرها عن موضوعها الشعري العاطفي والرومانسي.

إذن لا بدّ من المزاوجة بين الموضوع الشعري وأدوات الصورة الشعرية، حيث إن ((المبدأ الذي ينظم الصور هو التوافق بين الموضوع والصورة، الصور تضيء الطريق للموضوع وتساعد على كشفه، خطوة خطوة للكاتب، والموضـــوع ينمـــو مسيطراً تدريجياً على انتشار الصور))(٤)، وهو ما اتضح من قصيدة شاعرنا عطا بزركان حين تلاءم موضوع الحب في القصيدة مع توزيع القصيدة على مجموعة لوحات وصور شعرية.

إن الصور الشعرية التي جاءت في هذه القصيدة ((تعكس ما يحس به الشاعر من امتزاج بين الفكرة التي يريد التعبير عنها، والعاطفة التي تضيف إلى الواقع ما تضيفه))(٥)، إذ كان موضوع الحب وعلاقته بالحبيبة والنهار والليل بوصفهما رمزا للنور والعتمة، وارتباط كل ذلك بتجربة القصيدة التي تنوعت صورها استجابة لتنوع الموضوع، حيث إن الصور الشعرية في القصيدة يجب أن ((لا تتنوّع لأجل التنوّع ولا تتراكم بقصد التراكم، وإنّما هي تتنوّع وفق مقياس فنّي يعود إلى طبيعة مزج العناصر))(٦)، من دون أية زيادة أو نقصان وعلى الشكل الذي يتلاءم تماما مع حاجة الموضوع.

وفي النظر إلى تجربة هذا الشاعر نجد أنه يقف الشاعر ((عند أيام الطفولة، تلك الأيام التي تكون في كثير من الأحيان باعثا على تحقيق الفعل الخلاق تارة والحزن والانحسار تارة أخرى، فأيام الطفولة تضم بين جوانحها البراءة والدهشة من الأشياء والامتلاء بالدفء والأحاسيس الجميلة

والتوقف بانشداه عند صور الحياة الزاهية، وتمثل الطفولة لدى الشاعر خزينا هائلا من الذكريات سواء أكانت تلك الذكريات تمثل القطب السالب من تلك الفترة الحرجة من حياة الإنسان أو تمثل القطب الموجب منها))(٧)، إذ امتلأ الشاعر بالروح الشعرية الحية التي تجلت في نصوصه الشعرية وعبر عنها بمنهجه الوطني والقومي والإنساني على المستويات كافة.

وحققت الطفولة انتماء الشاعر إلى الجذور والأصول بكل أشكالها، فـ ((وكثيرا ما يستوحي الشاعر مضامينه من تلك الجذور التي تمتد عميقا في تربة الشاعر وتدق بعنف على السطح لتزج بنفسها للحياة لتنسق الحاضر وتوغر صدر الشاعر للعودة إلى تلك الأيام التي استقرت في اللاشعور وأصبحت جزء من ذلك العالم الغائب الحاضر والعصي والممكن والمتحقق والمستحيل))(٨)، فهو شاعر منتمي إلى جذوره بقوة، ومنتمي إلى الطبيعة والذاكرة والطفولة بشكل يجعل من شعره واحة لكل هذه الأجواء.

وبالرغم من كل ذلك فإن ((الشاعر عطا بزركان مقل في قصائده ، ولكنه رغم قلة ما كتب فإن ما كتبه يقف ضمن القصائد التي تؤرخ ميلاد الشعر الحر التركماني في العراق تأريخا وإبداعا))(٩)، فهو من الشعراء المبرزين في هذا النوع من الشعر سواء على مستوى الشكل أو المضمون أو القضية أو الوجود.

تعد عتبة الاستهلال من العتبات المهمة في النص الأدبي، لأن النص الأدبي يبدأ بها وهي تمثل ((ركيزة بالغة الأهمية في إغراء القارئ وإغوائه نحو الاندفاع في تلقي الرواية، أو الحياد عنها وإهمالها، لذلك فإن مصير العمل قد يتوقف أحياناً على براعة الروائي في تشكيل عتبة استهلال فيها الكثير من التركيز الفني والإيحاء الجمالي، الذي يرغم القارئ على مواصلة التلقي في الطبقات التالية للرواية))(١٠)، ولا يمكن فهم القصيدة أو القصة أو الرواية أو أي نص أدبي آخر من دون فهم عتبة الاستهلال، وذلك لأنها تقدم ((رؤية بالغة الأهمية على الصعيدين السرديين الجمالي والسيميائي في اقتراح المدخل الصوري عنواناً استهلالياً، إذ تشتغل الصورة (صورة الشخصية الرئيسة) في هذه الرواية اشتغالاً نوعياً يتجاوز حدود المعنى الاعتباري لتخليد الشخص في الصورة، وينفتح على حساسية رائية تربط بين الذاكرة والحلم، الصورة والدلالة، الوجه والإيحاء الباث، فضلاً على قيمة التشبّث بالفضاء السردي الذي تنجزه داخل عتبة الاستهلال))(١١)، سواء على مستوى النص السردي أو الشعري لأن الاستهلال في النصوص كلها له وظيفة مشتركة.

الصورة الاستهلالية لقصيدة ((أنت الليل والنهار)) تمجد الليل بصحبة الحبيبة التي يناديها الشاعر بصفة الليل:

بكل وجودي انتظر الليل

كي أتوجه إليك

كي أصلي من أجلك
راكعا أمام خيالك
يا آلهتي الصغيرة
أترقب الليل كيما أداعب
روحك
لا أحب النهار
النهار
يخطّ القسوة للإنسان
يتكلم بالمادة

* * * *

الصورة الاستهلالية مكوّنة من مقطعين اثنين، المقطع الأول يتعامل مع الليل بلغة الانتظار والوجود ((بكل وجودي انتظر الليل/كي أتوجه إليك/كي أصلي من أجلك/راكعا أمام خيالك/يا آلهتي الصغيرة))، وهذا الانتظار يوجب التوجّه إلى الحبيبة والصلاة من أجلها، والركوع يكون أمام خيالها بمعنى أنها غائبة أو أنها مجرد رمز، لذا يأتي وصفها والنداء الموجّه إليها بـــ (يا آلهتي الصغيرة) عنوانا لهذا الغياب، وربما قال الشاعر جملة (بكل وجودي) لكي يحقق معادلاً موضوعيا مع غيابها الحقيقي.

أما المقطع الثاني من الصورة الاستهلالية فهو الذي يتحول من الانتظار إلى الترقّب ((أترقب الليل كيما أداعب/روحك/لا أحب النهار/النهار/يخطّ القسوة للإنسان/يتكلم بالمادة))، والترقب هنا أسهل وطأة من الانتظار لأن الفعل المرافق لها هو فعل المداعبة (أداعب)، وفعل المداعبة يتجه إلى الروح وليس الجسد مما يدل دلالة جديدة على غياب الحبيبة ورمزيتها، فهي مجرد روح وليس جسداً في حين يكون فعل المداعبة للجسد وليس للروح، فتنتج الصورة الاستهلالية حقيقة أن الحبيبة التي يبحث عنها الشاعر في الليل هي حبيبة رمزية، لذا هو يكمل ذلك قائلاً (لا أحب النهار) لأن النهار علامة الوضوح والظهور والحضور، بسبب أن النهار (يخطّ القسوة للإنسان) لأن الحلم يغيب فيه، وهو أيضا (يتكلم بالمادة) التي هي عكس الروح، مما يؤكد تماما أن الشاعر يبحث عن الليل الذي هو الغموض والرمز والحلم والغياب.

الصورة الثانية من صور هذه القصيدة تميّزت بالتركيز والدقة والكثافة بحيث يمكن أن نسميها (الصورة المركزة)، وهي تلك الصورة التي ((تقدم فكرة أو انطباعا أو صورة باقتصاد شديد))(١٢)، وتعبر في هذا السياق ((عن تلاشي الأبعاد والقيود الزمنية التي تفصل بين الأشياء))(١٣)، وهي في طريقة إبداعها الشعري ((قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء))(١٤)، يعطي المعنى العميق والمركز للقصيدة.

إن الصورة المركزة التي تعقب الصورة الاستهلالية في القصيدة تؤكد بشكل كبير على رمزية الحبيبة وحلميتها وصوفيتها، بحيث تكون فلسفة الحب في القصيدة فلسفة صوفية وليست فلسفة دنيوية مادية، لذا فإن الصورة المركزة هي صورة ترقّب للاقتراب من هذه الحبيبة المنتظرة دائما:

أترقب الليل
لأقترب منك
وأرضع ضوء عالمك
* * * *

فعل الترقب لليل ((أترقب الليل)) يدل على انتظار حلول الظلام كي تخرج حبيبة الحلم إلى الوجود الروحي للشاعر، لهذا يجد الشاعر بأن حلول الليل هو فرصة للاقتراب من الحبيبة الغائبة ((لأقترب منك))، فهي تختزن الضوء في موطن الظلمة بحيث يطمح الشاعر على ((وأرضع ضوء عالمك))، وهنا تتضح صورة الأم في فعل الرضاعة، لكن ليس رضع الحليب بل ضوء عالم الحبيبة، وهنا أيضا تظهر صورة صوفية تمثل نوعا من الحب الصوفي بلغة الصوفية.

الصورة الثالثة من صور القصيدة يمكن أن نسميها الصورة السردية لأنها تمثل جوهر الحكاية الشعرية في القصيدة، وهي صورة تتكون من مجموعة من الوحدات السردية الشعرية، الوحدة الأولى تتمثل بالشاعر وهو يحكي قصته مع الليل الذي هو رمز العتمة وهو العنصر السلبي في معادلة القصيدة، لذا فهو في عتبة العنوان يتوسط بين ((أنت)) و ((النهار)) فيكون المركز ويؤثر على الضمير ((أنت)) مثلما يؤثر على المعطوف عليه ((النهار))، فتكون الوحدة الصورية الأولى على هذا الشكل:

أترقب الليل كي امتص
طهارته

فالشاعر يترقب الليل ((أترقب الليل)) بهدف أن يمتص طهارته ((كي امتص طهارته))، وحين يمتص الشاعر طهارة الليل فإنه لا يبقي فيه شيئا صالحا للعمل الإيجابي، حيث يتحول إلى كائن سلبي مطلق، وهو يفعل ذلك من أجل حبيبته التي حين ينجح هو في امتصاص طهارة الليل فهي تتحول إلى:

أغنية تتعالى كما أنت
رائحة تعبق

روح تخفق

* * * *

هذا التحول عند الحبيبة يجعل الصورة السمعية تعمل أولاً ((أغنية تتعالى كما أنت))، حيث كلمة (أغنية) تعمل على تفعيل حاسة السمع، وهي أيضا تدل على الفرح والبهجة والانطلاق والحرية، أما الصورة الثانية فهي صورة شمية ((رائحة تعبق))، حيث تفيض الرائحة العبقة في الصورة وتجعل من الحبيبة محاطة بالفرح والرائحة الزكية، أما الصورة الثالثة فيه صورة عاطفية وجدانية ((روح تخفق))، حيث تتحول الحبيبة بهذه الصورة إلى روح تخفق في كل مكان وزمان، وهنا نرى أن هذه الصورة السردية اكتسبت طابعا حكائيا تمثل بشخصية الشاعر وشخصية الحبيبة والحدث الذي عبرت عنه مجموعة من الصور (سمعية وشمية وعاطفية)، وساهمت في توضيح العلاقة بين ثنائية النور والعتمة (الليل والنهار) بالنسبة لشخصية الحبيبة (أنت).

تنتهي صور القصيدة عند صورة اختتامية تمثل عتبة الخاتمة الشعرية الصورية، والصورة الاختتامية عادة تمثّل نهايات النصوص الأدبية، وهي ((خواتيم تؤثّر كثيراً في التشكيل النهائي والحاسم للنصوص، لأنه من دون نهايات ناجحة ــ على أيّ نحو من الأنحاء ــ لا يمكن أن تقوى النصوص على إقناع القارئ بعد القراءة الأولى بجدوى قراءة النص مجدداً وأهمية البحث في ممكناته البنائية، مثلها مثل الفواتح النصيّة (الاستهلالات) التي لا تقلّ أهمية عنها))(١٥)، وهي في هذه القصيدة تمثل دلالة عميقة فيها الوصف وفيها التشبيه وفيها السرد الذي تتمتع به الحبيبة الجميلة.

إن الخاتمة والنصية مثل الفاتحة النصية تتمتع ((بموقع استراتيجي حدودي، فهي تمثّل مرحلة العبور، سواء أتعلّق الأمر بالمبدع أم بالقارئ، وبما أنّ موقعها التخومي يؤطر النص، فإنها تبثّ إشعاعاتها داخله لتضيء بعض المعاني اللائذة))(١٦)، مثلما نلاحظ ذلك في قصيدة شاعرنا هنا حيث اهتم كثيرا بصورة الفاتحة النصية وصورة الخاتمة النصية، من حيث التعبير عن موضوع القصيدة وطريقة بنائها.

لذا يمكن القول فيما يتعلق بالخاتمة بأنها على هذا الأساس ((الركن الأهم في تشكيل بنية النص الإبداعي ولها وهجها ودورها في تحديد مسار العمل واتجاهاته، ومع أنّ دراسة النهايات في الأعمال الإبداعية قد استحضرت في دراسات تطبيقية قليلة إلا أن الجانب التنظيري قد أهمل تماماً في فضاءات النقد العربي))(١٧)، ولها الدور البارز في نجاح القصيدة حين يستطيع الشاعر التحكم بها جيدا.

الصورة الاختتامية في هذه القصيدة هي خلاصة شعرية لأفكار القصيدة كلها، وتعبير عن فلسفة الحب عند الشاعر من خلال علاقة الليل بالنهار:

في النهار
أنت إنسانة جميلة ..... ولكن!
إن الإنسان قد لطّخك بنظراته
يربطنا النهار بالليل
مثل دودة فوقها
والليل
يربطنا بالقبة الزرقاء
ونحن فيها نشبه الإله (١٨)

فعلى الرغم من أن النهار يُظهِر صورة الحبيبة الجميلة إلا أن أداة الاستدراك (لكن) تثير السؤال عن مشكلة هذا الجمال الذي يبدو واضحاً في النهار ((في النهار/أنت إنسانة جميلة ..... ولكن!))، ولكن أين تكمن المشكلة، المشكلة تكمن في أن جمال الحبيبة في النهار يكون عرضة للنظر ((إن الإنسان قد لطّخك بنظراته))، وهو يريد أن تكون حبيبته له فقط لا يشاركه فيها أحد حتى على مستوى النظر البسيط، وهذه أيضا رؤية صوفية في فلسفة الحب التي تروم الوحدانية وعدم المشاركة.

فالنهار إذن هو صورة سلبية داخل فلسفة الحبّ، ولا يمكن للحب أن يتحقق كما ينشد الشاعر في النهار بصورته السلبية ((يربطنا النهار بالليل/مثل دودة فوقها))، لكن الليل هو الذي يسمح للشاعر أن ينتقل إلى السماء ويتشبّه بالإله كما يفعل شعراء الصوفية ((والليل/ يربطنا بالقبة الزرقاء/ونحن فيها نشبه الإله))، وهذه المفردات الشعرية توحي بأن الحب هو حب صوفي روحي إلهي وليس حبا دنيويا جسديا.

الشاعر محمد مردان: شعرية الهوية والحب

إن العلاقة بين الهوية والحب هي علاقة وثيقة من حيث أن الهوية تؤكد الحب والحب يؤكد الهوية، إذ إن ((الشعر هو ذلك الصوت الذاتي الذي يعلو في داخلنا حتى يتفجر إلى شموع تضيء كل واحدة منها ظلمة ليل التثاؤب والأحزان.. إنه العصفور يغرد فينا ليعلن عن بداية فجر من الأمل والبهجة والتطلّع))(١٩)، بمعنى أنه يعبر عن الهوية من الداخل لتنعكس الهوية من الخارج فيما بعد، وهذه العلاقة هي علاقة أصيلة عند الشاعر ترتبط بالمرجعيات الاجتماعية والثقافية والمكانية، وهذه العلاقة أيضا تعتمد بشكل من الأشكال على قضية الثنائيات، لأن الحب يواجهه الكره، والهوية تواجهها القهر والاضطهاد ومحاولة طمس الهوية وغيرها.

وعلى هذا الأساس فإن الشعر يمتاز ((على نحو عام بدرجة عالية من الغنائية، وهذه الغنائية نابعة من طبيعة الروح الذاتية التي اعتدنا أن نفكر فيها، ولاسيما عند شعراء المدرسة الرومانسية التي مازالت – على الرغم من قدم نشأتها – تشغل حيزاً كبيراً من دواوين الشعر العربي والفكر الأدبي العربي . وربما كان لذلك ارتباط ما بطبيعة الشخصية العربية الفطرية التي مازالت تحوم حول العائلة والقبيلة .. وتنظر إلى المرأة تلك النظرة المتحسرة التي تستجدي طرفة عين منها لتحيل القلب إلى مجمرة تتقد .. الشاعر العراقي (محمد مردان) يحمل تلك الروح العذرية التي تجعل منه فارساً من فرسان الرومانسية))(٢٠)، وفارسا من فرسان الحب حيث أولى قضية الحب والهوية أهمية بالغة في الكثير من دواوينه الشعرية والكثير من قصائده ذات الطابع الوطني والقومي، ودافع عن موضوع الحب في الشعر بوصفه موضوعا متجذرا في النفس الإنسانية في نوره وعتمته، وفي غموضه ووضوحه، في حضوره وغيابه وفي كل مراحله ومستوياته وحالاته، وربما لم يغادر موضوع الحب في أي قصيدة من قصائده إذا ما تأملناها جيدا.

تنحو الكثير من قصائد الشعر الحديث منحى جديدا في إيجاد علاقة وثيقة بين الهوية والحب ، ففي قصيدة ((سَورة العشق)) للشاعر محمد مردان يبرز الجانب العشقي الصوفي بلغته وخطابه وفضائه، ويبدأ هذا الجانب منذ عتبة عنوان القصيدة، إذ إن معنى ((سَورة العشق)) هو الدوران الوجداني الدائم حول الفكرة، والفكرة الشعرية هنا هي (العشق) الذي هو درجة عليا من درجات الحب، وهذه السَورة تدل على حضور ثنائية النور والعتمة، والحضور والغياب، والداخل والخارج، بطريقة تجعل من هذه الثنائية بؤرة للحب يحاول الشاعر أن يوضحها في قصيدته.

لذات تبدأ القصيدة بسطر شعري استهلالي فيه الكثير من دلالات الصوفية ومعجمها ذات الصلة بالطبيعة:

في استفاقةِ عرشِ الغصونِ ،

تبدأ القصيدة بحرف جر ((في)) وبعدها الاسم المجرور ((استفاقة)) الذي يدل على الانتقال من حالة السكر إلى حالة الصحو حيث تتأكد ثنائية لانور والعتمة، من خلال علاقة السكر بالصحو، فالصوفي عادة في سورة عشقه ينتقل بين النور والعتمة، الحضور والغياب، السكر والصحو، والاستفاقة هنا تضاف إلى ((عرش الغصون))، وهذا العرش هو أيضا رمز صوفي للمكان المتحول الذي يمكث فيه الصوفي والشاعر والعاشق.

تستمر هذه النبرة الصوفية في التعبير عن صورة الحب والعشق والمفردات الأخرى المتعلقة بها، فتعقب جملة الاستهلال جملة شعرية أخرى هي:

الزمانُ المدجّجُ بالسكر ،

فمفردة ((الزمان)) بتعبيرها العام الدال على سير الزمن في الأشياء هي مفردة لا بد من حضورها لفهم أي قضية لها علاقة بفلسفة الحب، وتأتي الصفة ((المدجج)) لتحول الزمان إلى طاقة تعبيرية كثيفة وزاخرة بالمعنى والاستعداد لأي فعل معين، ومن ثم تأتي المفردة المجرورة بحرف الجر ((بالسكر)) لتعبر عن هذا المعنى، فالومان إذا مملوء بالسكر، والسكر هنا بالمعنى الصوفي الذي يعزز الدخول في فضاء الحب إلى آخر درجة ممكنة من درجات العشق، وهي لفظة صوفية غالبا ما يستخدمها شعراء الصوفية لوصف حالة الهيام والحب والعشق التي تصل بهم إلى درجة السكر في المحبوب.

وتأخذ الصورة اللاحقة المسار نفسه في تعزيز حضور الألفاظ الصوفية في تعبيرها الشديد عن فلسفة الحل في إطارها العام والخاص:

ينثالُ
عرسُ الأزيزْ

فالمفردات المكونة لهذه الصورة من الفعل المضارع ((ينثال)) بمعناه الصوفي العشقي، والفاعل ((عرس)) بمعناه الاحتفالي القريب من الحب، والمضاف إليه ((الأزيز)) بما يحمله من طاقة صوتية تلفت الانتباه بطريقة معينة وخاصة، كلها تعمل على فتح الصورة الشعرية على فلسفة الحب بمعناها الصوفي.

الصورة الاختتامية لهذه القصيدة هي صورة درامية تقريبا، أو حكائية، تحاول أن تنهي القصيدة بصورة قصصية يظهر فيها بطل أسطوري أو وهمي هو ((سالك الشمس))، أي الذي يمشي باتجاه الشمس دائما ويعرض نفسه لخطر الفناء بسبب قوة الشمس التي يمكن أن تفني كل شيء، وفي ذلك يختفي معنى صوفي لفناء الحبيب في المحبوب وهي أعلى درجات العشق المعروفة عند الصوفيين:

سالك الشمسِ
يفنى
يبارز عُقمَ الظلامِ
فيشرق
طورُ الوجوه
يرتدي الرملُ
زنارَ وجهي
صليلاً (٢١)

تبدأ الخاتمة الشعرية بتعيين الشخصية الشعرية التي سماها الشاعر محمد مردان هنا بـــ ((سالك الشمس))، لكنه سرعان ما يأتي الفعل المضارع ((يفنى)) لتأكيد على أن الشمس أحرقته ولم يعد له وجود، فهو في سعيه إلى الشمس يحاول أن ((يبارز عُقمَ الظلامِ))، أن الظلام هو العتمة، والعتمة عند الشاعر هنا عقيمة لا تنجب الحياة، وهو يبحث عن الحياة التي فيها الحب، والشمس دلالة على النهار والوضوح الذي كان الشاعر عطا بزركان لا يضله لأنه يفضح المحبين، في حين الشاعر محمد مردان هنا يبحث عن الشمس لأنها تحقق له الحياة، والحياة تحقق له الحب.

لذا يأتي الفعل المضارع اللاحق ((يشرق)) بعد الفاء الاستئنافية لتعلن أن الإشراق هو الذي يبحث عنه الشاعر، والإشراق بهذا المعنى هو معنى من معاني الصوفية، والذي يشرق عند الشاعر هنا هو ((طورُ الوجوه))، وهو ذو معنى صوفي أيضا، ومن ثم يقوم (سالك الشمس) بعد أن يتحول إلى رمل بفعل آخر ((يرتدي الرملُ/ونارَ وجهي/صليلاً))، حيث تنتهي دراما الحكاية الشعرية عند هذا الحد، حين يتدخل صوت الشاعر في القصيدة بذاته الموجودة في (وجهي)، والوجه هو علامة الإنسان المباشرة التي يراها الآخرون ويعرفون طبيعة الشخصية من خلاله.

إن الأفعال المضارعة الأربعة التي جاءت متسلسلة في تطورها الدرامي الحكائي في نهاية القصيدة، تعبر عن الفكرة الأساسية لها ارتباطا بعنوان القصيدة ((سورة العشق)) لأن السورة لا تتحقق إلا بالحركة المستمرة:

يفنى

يبارز

فيشرق

يرتدي

وكل فعل من هذه الأفعال له استقلالية في معناه، لكنه يرتبط بعلاقة درامية متطورة مع الأفعال الأخرى بما يناسب حال القصيدة وفكرتها وموضوعها، ويبقى الحب بفكرته الجوهرية عامل تطوير لحركة القصيدة وفاعلية صورها الشعرية.

الشاعر عبد الرزاق الربيعي: الحبّ (الحضور والغياب)

الشاعر عبد الرزاق الربيعي أحد الشعراء الذين ينظرون إلى موضوع الحب بوصفه موضوعا أصيلا في الشعر، لا يمكن للشعر أن يتجاوزه مطلقا لأنه ذو جذر اصيل في كل أشعار العالم وعلى مر العصور، ويرتبط أساسا بتجربة الإنسان في الحياة وهي تقوم على الحب بدرجاته وصوره وأشكاله المختلفة، ومن حيث طاقته الشعرية ((يعد الشاعر عبد الرزاق الربيعي واحدا من الشعراء البارزين في العراق والوطن العربي، إذ ظهر على الساحة الشعرية العربية في العقد

الثمانين من القرن المنصرم))(٢٢)، وبقي حاضرا في المشهد الشعري العراقي والعربي طيلة هذه المدة.

إن شاعرية عبد الرزاق الربيعي على هذا الأساس متأتية من تركيزه العالي على أشعار الحب في تجربته الثرة في الحياة والأدب والثقافة والصحافة، لذا فإن ((من أهم المرتكزات التي ترتكز عليها شاعرية عبد الرزاق الربيعي هو أنه شاعر لصيق بالواقع الذي كثيرا ما نراه متجسدا في شعره))(٢٣)، والواقع هو مصدر التجربة ومصدر الحب ومصدر الشعر لأنه هو الفضاء الذين يلهم الشعراء بكل موضوعاتهم الشعرية، ولا شك في أن التجربة والخبرة الحياتية هي المصدر الأول والأساس للنصوص الشعرية.

ويتميز الشاعر عبد الرزاق الربيعي بكونه شاعرا إنسانيا عميقا، لكنه مع ذلك ((لا تقتصر شاعريته على التمحور في فضاء الهم الإنساني، وإنما نراه من جهة أخرى شاعر حساس ورقيق في الحب والغزل اللذين يتجسدان في شعره تجسيداً شفافا))(٢٤)، ويأخذ الحب بعتمته وضوئه مساحة كبيرة في شعره، وهو يحاول أن ينقل تجربته وتجارب الآخرين من حوله ليحولها إلى قصائد حب ممتازة.

تتحدد فلسفة الحب في الكثير من نماذج الشعر الحديث ومنها نماذج كثيرة من شعر الربيعي بين فكرة الحضور والغياب، ويمكن أن نستشهد من شعره بقصيدة ((قداس لنجمة سادسة)) التي تعبر تعبيرا جيدا عن فلسفة الحب في هذه الثنائية، ثنائية النور والعتمة، أو ثنائية الحضور والغياب.

تبدأ القصيدة بجملة منفية للحب تثير جملة من الاحتمالات التأويلية والتحليلية، فهي تبدو وكأنها جملة استفزازية تثير المتلقي ليحاول أن يعرف سبب رفض الحب هنا، هل هو رفض حقيقي أم على العكس من ذلك هو نفي بهدف الإثبات، لأن هذا الأسلوب (أسلوب النفي) المباشر أحيانا يدل على عكس المطلوب، يعني أن نفي الحب بهذه الطريقة المباشرة والعنيفة والسريعة والاستهلالية قبل البدء بالحديث الشعري، قد تعني أن الشاعر يريد أن ينبت هذا الحب ويعطيه أهمية أكبر من طريقة الإثبات المباشر للحب، وهذه الثنائية في النفي والإثبات تدخل أيضا في مجال ثنائية النور والعتمة، باعتبار أن نفي الحب يعني العتمة وإثبات الحب يعني النور، أو أن نفي الحب يعني الغياب وإثبات الحب يعني الحضور، وهي ثنائية شعرية لها علاقة بالمجاز والرمز وبقية فنون الشعر الأخرى.

فالجملة المنفية التي وردت في بداية القصيدة هي:

لا أحبك...

الجملة مكونة من ((لا)) النافية، ومن الفعل المضارع ((أحب))، ومن الفاعل المستتر والمفعول به المثل بضمير المخاطب ((الكاف))، وهي جملة مركزة تحتوي على قدر عالٍ من الاستفزاز والإثارة تصدم المتلقي وتجعله يفكر كثيرا قبل أن يقبل أو يرفض هذه الجملة، وهو

يحاول أن يفسرها فيما يأتي بعدها من جمل شعرية وبما تحتوي عليه من صور يمكنها أن تحلل صورة النفي وما يقترن به من إثبات.

بعد هذه الجملة الاستهلالية المنفية تأتي جملة استدراكية توضح الجملة الأولى وتفسّر جزءا من طبيعتها، وهذه الجملة الاستدراكية تحاول أن تبين أن الشاعر من دون حبيبته التي أعلن في البداية وهو يخاطبها أنه لا يحبها هو ناقص:

لكنك عندما تركت الأمكنة التي تحاذيني..

فارغة،

شعرت بأني بيدٍ واحدة

يضع الشاعر نفسه في موقع مكاني متعدد هو ((الأمكنة))، وكانت هذه الأمكنة مشتركة بينه وبين حبيبته، وكان الحب يعطي لهذه الأمكنة صورة الكمال حين يحضر الحبيبان فيه، فهي إذا ممتلئة بهما، لكنها حينما تركته و ((تركت الأمكنة)) صارت الأمكنة ((فارغة))، وهنا تبدأ ثنائية الحضور والغياب، فالحضور هو الامتلاء والغياب هو الفراغ، والامتلاء يعني حضور الحب وحضور الحياة، والغياب يعني غياب الحب وغياب الحياة، لذا فإن الشاعر يصف غياب الحبيبة عن الأمكنة جعلته يشعر بأنه ((بيدٍ واحدة))، وهذا يعني أنه ناقص فيما كان كاملاً عندما كانت الحبيبة تملأ الأمكنة، وهنا تصبح جملة ((لا أحبك...)) التي بدأ بها القصيدة تعني العكس من النفي أي الإثبات، أي أنه يحبها لكنه نفى ذلك لأنها غادرت الأمكنة التي كانت تجمعهما.

والشاعر لا يكتفي بوصف غياب الحبيبة بأنه يجعله ناقصا بيدٍ واحدة بل يضيف إلى ذلك نقصا آخر، ويتمثل هذا الغياب في مرارة الدم وتكسر القلب:

ودم مرّ

وقلب يتكسر الزجاج

فحين يكون الدم مرا والقلب قابل للتكسر مثل الزجاج، فإن الجسد يصير هشا وغير قابل للحياة، وهو ما يريد الشاعر أن يؤكده بسبب غياب الحبيبة، فحضورها هو كمال الجسد وغيابها هو نقص الجسد، وهو رغم ذلك لا يكتفي بهذه النقص الذي وصفه في فقدان يد من اليدين، وفقدان حلاوة الدم المرتبطة بالحب، وفقدان قوة القلب المتأتية من قوة الحب، بل يذهب إلى تعطل الوجه الذي هو علامة الإنسان في التعامل مع الناس، فالوجه هو الصورة الخارجية التي يراها الناس دائما، فهو يقول:

وأن وجهي في المرآة

أصبح غير صالح للاستعمال

اللهم إلا لأخذ الصور الجانبية

يصف الشاعر وجهه بأنه أصبح بفعل غياب الحبيبة ((غير صالح للاستعمال))، ثم يستدرك بطريقة ساخرة ليقول ((اللهم إلا لأخذ الصور الجانبية))، وهذا يعني أنه لا يمكن أخذ صورة مباشرة له لأنه أصبح ناقصا ومشوه، لذا فهو يداري نقصه حين تكون الصورة جانبية بحيث لا يظهر النقص والعيب الذي تركه غياب الحبيبة، وهو في مقطع لاحق يركز على الوجه ليصف النقص الحاصل فيه تفصيليا:

فهو يفتقر إلى عين لحامله
وأرنبة أذن
نصف فم

إن النقوصات التي يعاني منها وجه الشاعر على أثر غياب الحبية عن الأمكنة يتحول إلى وجه مشوه يفقد الكثير من عناصره البشرية الطبيعية، فهو أولا بلا عين ((يفتقر إلى عين لحامله))، فكيف له أن يرى جيدا، وهو بلا ((أرنبة أذن)) فكيف له أن يسمع جيدا، وهو فوق ذلك أصبح بـــ ((نصف فم)) فكيف يمكن له أن يأكل بحرية، معنى هذا أنه فقد الكثير من صفاته البشرية في منطقة الوجه، أفقدته الكثير من حواسه الرئيسة التي يجب أن تعمل بشكل طبيعي كي يكون إنسانا كاملا.

يتدخل الزمن في صياغة تطورات الحب وما يتمخض عنه الموقف الشعري من هذه الحكاية الشعرية العاطفية، فالشاعر حين شعر عميقا بالضياع والفقدان والغياب أصبح حضوره في المكان أيضا فارغا وبلا معنى:

وعندما ظلّت الأمكنة التي تحاذيني..
فارغة تماماً
لمدة أسبوعين

فهو ينظر إلى الأمكنة التي تحاذيه وهي قريبة منه فارغة تماما في زمن محدد ((لمدة أسبوعين))، ويرى أن هذين الأسبوعين كافيان لكي يكتشف أن بأنه فقد الكثير من خصائصه الإنسانية وأصبح وجوده أشبه بالغياب، وذلك لأنه وجوده مرهون بوجود الحبيب، فحين غاب الحبيب ظلت الأمكنة فارغة من العواطف والمشاعر والحب:

أحسست أني لست عبد الرزاق الربيعي١٠٠ % (٢٥)

هنا يشير الشاعر إلى اسمه الحقيقي في ما يمكن أن نصف هذه بما اصطلح عليه النقاد بأنها ((قصيدة سيرذاتية)) لأنه أورد اسمه الحقيقي في القصيدة للدلالة على أن تجربة الحب في القصيدة هي جزء من سيرته الذاتية، والقصيدة السيرذاتية هي ((قول شعريّ ذو نزعة سردية يسجّل فيه الشاعر شكلاً من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأوّل متمركزة حول محورها الأنويّ، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعيّ خارج ميدان المتخيّل الشعريّ، وقد يتقنّع الضمير الأوّل بضمائر أخرى حسب المتطلّبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرذاتية. ويشترط في اعتماد سيرذاتية القصيدة حصول اعتراف ما مدوّن بإشارةٍ أو قولٍ أو تعبيرٍ، يؤكد فيه الشاعر وعلى نحو ما المرجعيات الزمنية أو المكانية أو الشخصانية للحوادث والحكايات التي تتضمنها القصيدة، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود بين الشاعر ــ السارد والمتلقي على هذه الأسس. ولا يشترط في المفهوم الشعريّ للقصيدة هنا القصيدة الواحدة، إذ تتمركز السيرة الذاتية في قصيدة واحدة، يُشترط أن تكون طويلة بحيث تعطي صورة واضحة تعكس طبيعة الترتيب التصاعديّ على مستويات السرد أو الحدث أو الفضاء، أو في مجموعة قصائد تشكّل مجموعة شعرية واحدة، أو في أكثر من ذلك. كما لا يشترط في ذلك التزام نوع شعريّ معيّن، إذ إنّ كل الأنواع الشعرية المعروفة ((قصيدة الوزن ــ قصيدة التفعيلة ــ قصيدة نثر)) صالحة ــ في حال توافر الشروط السيرذاتية ــ للانتماء إلى هذا النوع الفنيّ.))(٢٦).

وبهذا يكون الشاعر عبد الرزاق الربيعي قد مثّل في قصيدته هذه أكثر من ثنائية، منها ثنائية الواقع والخيال، وثنائية الحضور والغياب، في إطار الثنائية الأساسية النور والعتمة التي اعتمدت عليها دراستنا في تحليل فلسفة الحب في الشعر.

الهوامش:

(١) عالم حيدر محمود الشعري، خصب الحياة وسحر الإبداع، د. مولود مرعي الويس، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ٢٠١٢: ١٧٨.

(٢) مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤ : ١١٩ .

(٣) الصورة الشعرية عند السيّاب، عدنان محمد علي المحادين، (رسالة ماجستير)، إشراف الدكتور جلال الخياط، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٦ : ٣٠ .

(٤) الصورة الشعرية، س يدي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، : ١٠٠ .

(٥) في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ٢٠٠٢: ٢٠٧ .

(٦) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤: ١٣٩ .

(٧) من المقدمة التي كتبها الدكتور محمد مردان عن الشاعر عطا بزركان بعنوان ((من المفكرة الشعرية التركمانية الشاعر عطا بزركان ١٩٣٣ – ١٩٩٢)).

(٨) م . ن

(٩) م . ن

(١٠) الرواية الرائية، محمد صابر عبيد، دار نقوش عربية، تونس، ط١، ٢٠١٣:

(١١) م . ن:

(١٢) صالح أبو إصبع ، مجلة الثقافة العربية، العدد ٧ ، السنة ٥ ، ١٩٧٨ : ١٩ .

(١٣) د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.: ٧٣ .

(١٤) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ : ١٦٠ .

(١٥) عتبات الكتابة القصصية،

(١٦) سيميائية الخطاب الشعري، قراءة في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشّي، د. شادية شقروش، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١٠: ٦٩ .

(١٧) جماليات النهايات الروائية، د. معجب الزهراني، جريدة الرياض السعودية، ٢٠١١.

(١٨) القصيدة من ترجمة الشاعر محمد مردان في كتابه ((تيار الشعر الكلاسيكي التركماني))، قيد الإصدار.

(١٩) شعرية الحب وقصيدة الومضة، قراءة في قصيدة (بكائيات محمد مردان)، أحمد حسين الظفيري، ضمن كتاب: فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، إعداد وتقديم ومشاركة محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠: ٢٦٧.

(٢٠) م .ن: ٢٦٧.

(٢١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مردان، دار ممدوح عدوان، دمشق، ط١، ٢٠٠٩: ٤٨.

(٢٢) القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي، طلال زينل سعيد حسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠١٢: ١٨.

(٢٣) م . ن: ١٩.

(٢٤) م . ن: ٢٠.

(٢٥) كواكب المجموعة الشمسية، الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي، منشورات مركز الحضارة العربية، ط١، القاهرة، ٢٠٠٤: ٥٩.

(٢٦) المغامرة الجمالية للنص الأدبي، د. محمد صابر عبيد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٣: ٨٩٧ ــ ٨٩٨.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.